Rok IV. Warszawa, 15 Kwietnia 1911 r. № 8. (Ogólnego zbioru № 62).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 8.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 30 kwietnia).

16 kwietnia 1858 r. um. Cramer.
16 „ 1858 r. ur. się St. Barcewicz.
17 „ 1736 r. um. Pergolese.
17 „ 1831 r. ur. się Rudolf Strobl.
18 „ 1854 r. um. Józef Elsner.
19 „ 1871 r. 1-szy koncert Tow. Muz. [w Warszawie.
19 „ 1868 r. ur. się Schillings.
19 „ 1902 r. wystawienie „Livii Quintilli“ [Noskowskiego w Warszawie.

20 kwietnia 1869 r. ur. się K. Löwe.
20 „ 1903 r. wystawiono po raz pierwszy [w Warszawie „Janka“ Żeleńskiego.
21 „ 1869 r. ur. się Henryk Melcer.
21 „ 1853 r. ur. się Mahlerb.
21 „ 1871 r. ur. się Leo Blech.
22 „ 1892 r. um. Edward Lalo.
25 „ 1861 r. ur. się Bossi.
27 „ 1812 r. ur. się Fr. von Flotow.
27 „ 1871 r. um. Thalberg.

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI.

Wielbicielowi poważnej muzyki. Osoba, o którą Sz. pan zapytuje, wyjeżdża z Warszawy tylko na wypoczynek letni i w celach artystycznych. Opuszczenie Warszawy na stałe na razie jest wykluczone.

Prenumeratorowi z Hożej. Zarzut niesłuszny. Gdybyśmy każdemu koncertowi poświęcali dużo miejsca, zeszyt „Przeglądu“, zwłaszcza podczas sezonu, składałby się z samych sprawozdań koncertowych. Przyzna pan, że tak „urozmaicony“ numer pisma, nie zadowoliłby chyba nikogo. Wzorujemy się pod tym względom na zagranicznych pismach fachowych i staramy się opinję naszą co do danego dzieła lub artysty wyrażać jak można najtreściwej. Inna rzecz prasa codzienna, co innego też okoliczność pisania sprawozdań... od wiersza, lub chęć wygłoszenia hymnu na cześć przyjaciela lub znajomego, inna rzecz gdy chodzi o poufałe klepanie po ramieniu.

OD REDAKCJI.

Ktoby posiadał № 5 naszego wydawnictwa (dawniej Młoda Muzyka) z roku 1908 proszony jest uprzejmie o nadesłanie do Redakcji za zwrotem należności.

Redakcja.

Rok IV. Warszawa, 15 kwietnia 1911 r. № 8. Ogólnego zbioru № 62.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



EDWARD SCHURÉ.

Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

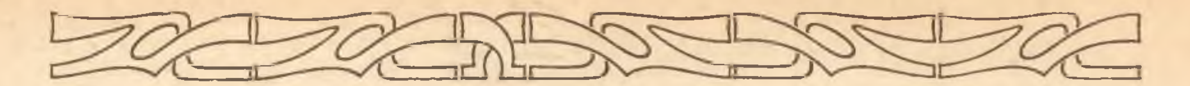
II.

(*Ciąg dalszy*).

Rok pobytu w Wenecji. Cierpienia zakochanego i zwycięstwo artysty.

Po krókiem zatrzymaniu się w Genewie i na wyspie Isolla Bella na Lago Maggiore, Wagner przybył do Wenecji. Od pierwszej zaraz chwili czuł się tu bardzo dobrze. Piazzeta i plac św. Marka wprowadzają go w zachwyt. Królowa Adrjatyku przyciąga go swym urokiem, odrywa od tego świata i przenosi w krainę piękną i uroku. Wagner ulokował się był w pięknym pałacu na skręcie Wielkiego Kanału na pół drogi z Piazetty do Rialto. Pałac był niezamieszkiwany; przestworne apartamenty stały puste. Pokój stołowy zamienił był mistrz na pracownię. Czarodziejskie milczenie Wielkiego Kanału, którego spokój zakłócał jedynie szum fal lub miarowe uderzenia wioseł, doskonale usposabiało do pracy; lecz przeżyte wydarzenia wykoleiły zupełnie Wagnera i uczyniły go niezdolnym do skupienia myśli; zdawało się, że wszystko wstrzymało w nim swój bieg, podobnie jak kółka rzuconego na ziemię mechanizmu zegara. Ogarnięty jakimś nerwowym strachem, całemi dniami chodził bezcelowo po mieście i dopiero wieczorem powracał do domu. Osamotnienie, tęsknota i smutek przygnębiały go bardzo. Podczas jednej z bezsennych nocy przeżył straszne chwile, które zostawiły po sobie niezatarte wspomnienie.

„Tej nocy myśli spędzały mi sen z powiek i długo się męczyłem. Moje dziecię drogie nie daje o sobie znaku życia. Ileż uroku posiada wieczorem Wielki Kanał. przy świetle gwiazd i księżyca. W pobliżu przemknęła gondola i znikła w oddali. Słychać śpiew gondoljerów. Wszystko to posiada coś niezwykle pięknego, przyciągającego. Śpiewom gondoljerów nie towarzyszą strofy Tasso, jak kiedyś bywało, melodje to starsze niż sama Wenecja, a napewno starsze niż strofy Tasso, do których tylko z czasem dostosowano melodje z zamierzchłych czasów przeszłości pochodzące. Te rzewne melodje oddane głosem donośnym, dochodzącym z oddali i zamierającym gdzieś w jeszcze dalszych przestworzach obudziły w mej duszy wzruszające, wzniosłe uczucie".

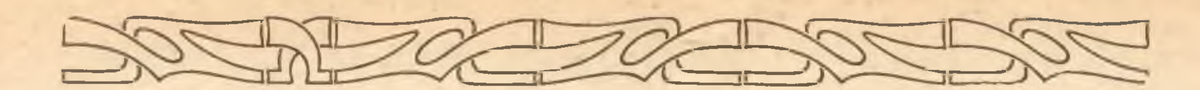


Tak więc dusza dawnej Wenecji milcząca we dnie, wskrzeszona w nocy pieśnią gondoljerów, ucztowała z osamotnionym mistrzem tonów, szukającym szczęścia w własnym świecie wewnętrznym. Ten bezimienny głos lagun, to westchnienie kollektywne duszy narodu, rozlane nad śpiącem, morzem mówiły jego duszy więcej, aniżeli cała historja i wszystkie zabytki Wenecji. To go też tylko interesuje i nie pragnie poznać więcej. Tu kryje się wyróżniający się rys jego genjusza, który nie dotyka się zjawisk zewnętrznych, a intuicyjnie przenika do głębi rzeczy i szuka mroku nocnego, by wtedy módz tworzyć fantastyczne obrazy. Lecz w danej chwili siły twórcze zupełnie opuściły mistrza. Głębokie i silne uczucie wstrząsnęło najskrytszemi fibrami tego Lucypera muzycznego, rozszarpało i umęczyło go nielitościwie. Pozbawiony tego wszystkiego, co mógł nazywać swoją własnością, co osiągnął był po tylu trudach i umiejętnych zabiegach, Wagner stał wobec okropnej alternatywy: poddać się cierpieniom, czy też, skończywszy zaczęte dzieło, pokonać męczarnie sztuką. Zadanie nie łatwe do spełnienia. Brak mu było teraz tej atmosfery życzliwości, którą otaczała go ukochana kobieta, nie uczuwał więcej jej obecności i tego błogiego uczucia, którego doznaje się przy codziennem bliższem obcowaniu. Podobne osamotnienie było dla Wagnera tem okropniejsze, że nie posiadał żadnych wiadomości od przyjaciółki serca. Po przeżytych burzliwych scenach i wzruszeniach, które wstrząsnęły nią do głębi duszy, pani Wendensonck, chcąc bronić się przed samą sobą, czy też uspokoić gwałtowne porywy nieobecnego przyjaciela, korespondowała z nim jedynie za pośrednictwem poufałej przyjaciółki. Chcąc, żeby Wagner miał o niej wiadomości, pisywała do Elizy Wille, która odegrała wierną rolę Brangeny. Eliza Wille wręczała pani Wesendonck listy Wagnera, na które Matylda w początkach odpowiadała bardzo rzadko. Wagner nie był z tego zadowolony. Pragnąc jednak za wszelką cenę nie pozbawiać się względów ukochanej, godził się z losem. Wszystko, co było wzniosłe w jego jestestwie, łączyło się ściśle z duszą Matyldy, jego dobrym genjuszem, i dla dokończenia Trystana konieczną mu była jej stała sympatja.

Wagner instyktownie pragnął zachować swoje skryte z nią obcowanie. Oddaje się więc pracy, którą nie zajmował się dotąd wcale i do której nie powracał nigdy w przyszłości: kreśli dziennik w formie listów do swej ukochanej. Trudno sobie przedstawić cośkolwiek bardziej płomiennego nad te wynurzenia. Wyznania miłości, delikatne wymówki, pokorne prośby, jęki oburzenia, subtelność w stosunkach, zupełne zrzeczenie się jakichkolwiek wymagań, jakież to zadziwiające dowody ubóstwiania i indywidualności, jakież niepohamowane dążenia drogą ofiar i powściągliwości zaskarbić sobie znów jej zaufanie.

„To osamotnienie umacnia mnie w moich nadziejach. Tak, dzięki Tobie, przekonany jestem, że się uzdrowię. Zachować siebie dla Ciebię, znaczy zachować się dla sztuki. Mojem zadaniem jest żyć w sztuce dla Ciebie. To zadanie odpowiada mojej naturze, mojemu przeznaczeniu, moim zamiarom i mojej miłości. Należę do Ciebie, i ty wyleczysz się dzięki mnie. Tutaj, nie bacząc na wszelkie burze życiowe, dokończę Trystana, i ujrzysz swego skromnego przyjaciela otoczonego sławą i uzdrowionego".

Dobry początek nie pokonał jednak jeszcze zupełnie zła, i w kilkanaście dni później z pod pióra Wagnera wychodzą następujące słowa: „Pisałem dziś do pani Wille. Była to pierwsza wiadomość, którą otrzymałem od Ciebie. Pisze mi, że bez szemrania dźwigasz krzyż, żeś spokojna i postanowiłaś ofiarować się dalej. Rodzice, dzieci, obowiązki. Jakże okropne wydają mi się te słowa w świętej ciszy i poważnym spokoju mojego osamotnienia. Kiedym marzył o tobie, w głowie mej



nie powstała nigdy myśl o rodzicach, dzieciach, obowiązkach: wiedziałem tylko, że mnie kochasz, i że na tej ziemi wszystko, co wzniosłe, jest nieszczęśliwe. Z tej wysokości, na której się znajduję, jest dla mnie okropnem, kiedy dokładnie zdaję sobie sprawę z warunków, które złożyły się na nasze nieszczęście. Widzę cię wtedy w twym uroczym domku, widzę otaczające cię przedmioty, słyszę ludzi którzy nas nigdy nie zrozumią, dla których jesteśmy obci i którzy zbliżają się do nas tylko po to, żeby nas rozłączyć z naszem wewnetrznem ja. I uczucie gniewu powstaje we mnie, kiedy mówię sam do siebie: dla tych, którzy cię nie znają i nie rozumieją, lecz uważają za obowiązek wymagać wszystkiego od ciebie, musisz wszystko składać w ofierze. Jeżeli mi jest sądzonem dokończyć ziemskiego przeznaczenia, o czemś podobnem nie mogę i nie chcę słyszeć. Mogę czerpać siły tylko z najgłębszych wnętrzy mego jestestwa, wszystko zaś, co dochodzi mnie z zewnątrz, wszystko co pragnie wywrzeć na mnie wpływ, doprowadza mnie do rozpaczy".

P. Wesendonck jakby instynktownie przeczuwała stan duszy Wagnera, i można przypuszczać, że głuche pomruki jego demona doszły jej uszu. W tydzień potem zwróciła mu za pośrednictwem p. Wille list adresowany przez niego, którego nie chciała otworzyć. Z tego powodu Wagner pisze w dzienniku: To nie powinno było nastąpić, tylko nie to; jeżeli kiedykolwiek przeczytasz nieprzyjęty list, zrozumiesz całą straszną niesprawiedliwość jakąś mi wyrządziła. Nazajutrz protestuje znów:

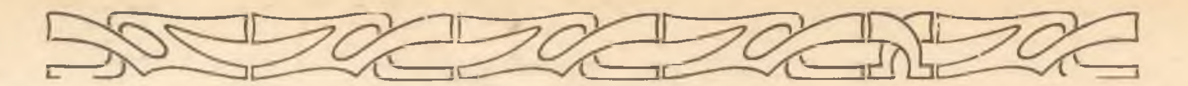
„Choć jeden wierszyk chciałbym otrzymać od Ciebie. Tylko trzy słówka... Ach, ci wszyscy pośrednicy. Cóż to ma znaczyć? Łączy nas różnica wyznań? W dwa dni potem mistrz otrzymał od p. Wesendonck list i uspokoił się. Znika demon, i anioł powraca znów do niego:

13 września. „Tak byłem złamany, że nie zaglądałem nawet do dziennika. Dzisiaj otrzymałem twój list, pisany do p. Wille. Wiedziałem, że mnie kochasz. Ty — dobra jak zawsze, uprzejma, w tobie tyle dobrych myśli, a na wspomnienie o niedawnem mojem wzburzeniu uśmiecham się dzisiaj, kontent jestem nawet z tego, gdyż wzbudziłaś w mej duszy wzniosłe uczucie zadowolenia i szczęścia. Tak, obecnie wszystko jest dobrze i—zdaje się—tak pozostanie. Miłość nasza stoi ponad wszelkiemi przeszkodami, a gdy nawet spotka ją jakaś niespodzianka, to ta wzbogaca ją tylko, dodaje życia i uszlachetnia".

Opuszczając Zurych pod wrażeniem tej ofiary, na którą oboje zgodzili się po zobopólnem porozumieniu się, Wagner myślał szczerze, że on właśnie jest zbawcą sytuacji i zaczął przypisywać sobie tę rolę również w listach. W rzeczy samej moralna przewaga była po stronie pani Wesendonck, i ona podtrzymywała ją na należytej wysokości. Wagner przyznaje się teraz do tego z tą szczerą nie obawiającą się sprzeczności otwartością, która należała do jednej z najbardziej ujmujących stron jego charakteru.

„Dziennik twój, który mi wręczyłaś przed moim odjazdem, przedstawia Cię taką wspaniałą i prawdziwą, taką zmienioną i uszlachetnioną przez wielkość cierpienia, tak panującą nad sobą i nad otaczającym Cię światem, że mogę jedynie dzielić z tobą radość, chyląc się przed tobą z uczuciem zachwytu i miłości. Dla ciebie obce są teraz własne męki, ty widzisz jedynie cierpienia innych. I własne nieszczęście przedstawiasz sobie tylko jako nieszczęście całej ludzkości. Jesteś silną w najszlachetniejszem znaczeniu tego wyrazu.

„Nie mam zamiaru szukać innego schroniska. Dusza moja czuje się spokojną i szczęśliwą z tej świadomości, że posiada wieczne, nietykalne, nienaruszone schronienie w twem sercu, które obroni mnie i ukryje przed całym światem. To przekonanie towarzyszy mi wszędzie. Z tego sanctuarium mogę spoglądać na



swiat z usmiechem zadowolenia i współczucia. Mogę mu się oddać bez bojazni, mianowicie dlatego, że nie należę już więcej do niego, gdyż trapią mnie teraz nie własne, lecz jego cierpienia. Miłość twa była mojem wyzwoleniem".

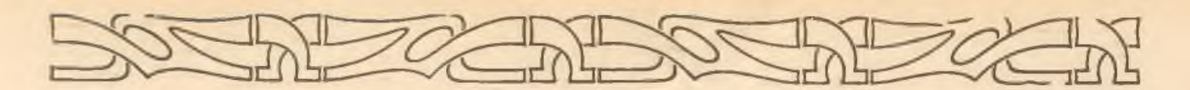
Październik miał się ku końcowi. Uspokoiwszy się trochę, pisała teraz p. Wesendonck do Wagnera z nieskończenie czułym żalem. Wszystkie struny duszy muzyka odzywają się zgodnie za jej dotknięciem. W tej porze czasu piekący pur pur letnich wieczorów zmienia się nad lagunami na pomarańczowy zachód i opalowy zmierzch jesieni. Podobnie i w duszy poety burzliwe pożądania palącej namiętności ustąpiły miejsca blaskom wielkiej, pełnej samozaparcia miłości. Oczekiwała go jeszcze jedna straszna chwila: serce jego miało jeszcze raz ścisnąć się konwulsyjnie, zranione przez boga miłości, który w tych wypadkach, jeżeli pozostawia przy życiu swoje ofiary, wyposaża je w skrzydła i czyni je swoimi wybrańcami. P. Wesendonck straciła była w tym czasie trzyletniego syna, Gwidona. Odebrawszy tę wiadomość, Wagner był głęboko zmartwiony i, co rzadko się zdarzało, na chwilę zapomniał o sobie. Następujący list tchnie niepodzielnem i bezgranicznem współczuciem.

24 października. W ostatnich czasach doskonale przekonałem się, w jakim stopniu zależny jestem od Ciebie, moja droga. Pozyskałem spokój tylko dzięki Tobie: widziałem cię tak wyniosłą i zmienioną, że i mnie wypadało stać się podobnym do ciebie. Obecnie spotkało cię nieszczęście, w całej pełni cierpienie. Trudno mi myśleć o tobie, opłakującej śmierć dziecka. Jak wszystko zmieniło się odrazu. W mgnieniu oka zniknęła i duma, i spokój, pozostało jedynie cierpienie, łzy i smutek. Stworzony przez nas świat drży u podstaw; wzrok przyćmiły łzy. Siły zewnętrzne pragną przedostać się do serc, chcąc wypróbować naszą stałość. Był to smutny czas. Czy będziesz zadowolona ze mnie, jeżeli się dowiesz, że w ostatnich dniach niechętnie myślałem o mojej pracy? Pragnę cierpieć i smucić się razem z tobą. Bo i jakżeż mogę zająć się pracą, skoro ty jesteś smutna i cierpisz?"

W tym czasie p. Wesendonck przysłała mistrzowi swój dziennik pisany po ich rozłące. Niepokój jego wzrasta, a serce zżyma się boleśnie; mistrz pragnie zobaczyć się z ukochaną, ale nie decyduje się spełnić zamiary. Jego listy zawierają teraz prawie same okrzyki cierpienia: „Tracę rozum. Przestaje pisać: nie szukam wypoczynku, lecz chcę rozkoszować się mojem smutkiem i utopić się we łzach".

Wreszcie nadszedł jego list, w którym poza myślą o samobójstwie, która mignęła jak błyskawica wśród ciemnej nocy, błyszczy zorza zupełnego uspokojenia.

1 listopada. Dziś jest dzień Wszystkich Świętych. Obudziłem się po krótkim lecz głębokim śnie, który przerwał cierpienia, jakich jeszcze nigdy nie doznawałem. Stałem na balkonie i wpatrywałem się w czarną głębie Wielkiego Kanału; dookoła szalała burza. Mój skok nie byłby przez nikogo spostrzeżony, niktby nie słyszał jakbym wpadł do wody. Jeden tylko ruch położyłby kres wszelkim męczarniom. Wsparłem się już nawet rękami o poręcz, lecz czy mogłem uczynić coś podobnego, pomyślawszy o tobie. Zajaśniał brzask dnia Wszystkich Świętych. Niechaj przyniesie wieczny pokój wszystkim duszom zmarłym. Teraz ostatnia gorycz znikła z mego serca, teraz jestem gotów na wszystko. Nie przypisuj mojego zbawienia muzyce. Dokładnie przekonałem się, że w niej nie znajdę ani uciechy, ani zadowolenia, ona tylko może towarzyszyć mojej głębokiej harmonji z tobą, żywiąc moje jedyne marzenie: umrzeć w twoich objęciach. Po burzy blask twej niezmiennej, bezmiernej miłości opromienił mnie jeszcze bardziej. Z tobą zdolny jestem do wszystkiego, bez ciebie do niczego. Tej nocy kiedy stałem na balkonie nie sztuka



cofnęła mnie od zamiaru samobójstwa. W tej krytycznej chwili spostrzegłem oś, wokoło której obróciło się moje postanowienie powrotu od śmierci do życia. Tą osią byłaś ty, ty. Nie gniewaj się na mnie, dziecię moje. Łzy płyną, znowu należę do tego świata. Dzień Wszystkich Świętych. Dzień zmartwychwstania".

Porównywując ten list z pierwszym listem, pisanym z Wenecji, można sobie wyobrazić długość przebytej drogi i przyrost moralny. W początkach mistrz cierpiał, że ukochana istota nie jest jego wyłączną własnością—teraz ubolewa nad tem, że nie może jej rozweselić. W dążeniu, aby stać na równej wysokości z ukochaną kobietą, artysta, różniący się pod względem sił i ogromu pragnień, przeniósł się z dziedziny namiętności w dziedzinę ducha, nie straciwszy przytem nic z twórczych zdolności. Taka przemiana przypomina skok Tytana. Na krótki czas demon przemienił się w boga.

Od tej chwili zwycięstwo było odniesione. Jakby uroczystemi dźwiękami, nie pochodzącemi z tego świata, Matylda opowiada o sobie w następujących słowach: „Teraz powracam do Trystana. W nim będę ucztować z tobą, za pośrednictwem przenikającego uczucia milczenia, tchnącego dźwiękami".

Wagner pilnie bierze się do pracy. W listach odczuwa się znowu męstwo, odwagę. Sam siebie zachęca i nagli.

„Śmielej, śmielej, trzeba naprężyć siły. Praca powinna posuwać się naprzód". A dalej następujące dumne słowa: „Dla mnie niema większej rozkoszy, jak dotrzeć do możliwych dla mnie wyżyn".

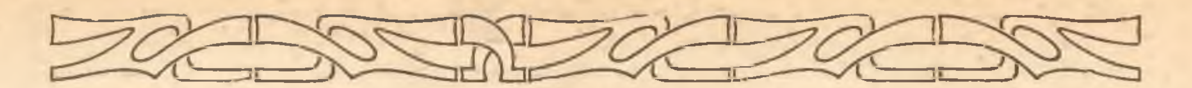
Mistrz pracuje powoli i pilnie:

„Piszę tak, jakgdybym miał zamiar nie tworzyć już więcej. Najmniejszy frazes ma dla mnie znaczenie całego aktu". Żyje w samotności, nikogo nie widuje, oprócz służby i gondoljerów traghetto. Wieczorami spaceruje, czyta lub duma. Od czasu do czasu marzy o Parsivalu i kreśli plan przyszłego dramatu „Les vainqueurs", którego jednak nie napisał.

Wibrująca gama jego duchowych wzruszeń ogarniała sobą całe człowieczeństwo, zaczynając się w otchłaniach namiętności i kończąc heroizmem zupełnego samozaparcia. Wagner w rzeczy samej osiągnął ten punkt wysokości myśli, który dostępny jest artyście tylko raz w życiu, zkąd niema już innej drogi, jak tylko ta, która wiedzie po pochyłości. To można zauważyć z następującego urywka, który stwierdza, jak otoczenie lagun odpowiadało stanowi jego duszy.

„Zupełny brak jakichkolwiek planów na przyszłość nadaje mojemu życiu wewnętrznemu specjalny charakter, czyniąc je podobnym do sennych widziadeł. Kiedy używam przejażdżki łódką wzrok mój spoczywa na powierzchni morza, którego nieruchoma tafla lustrzana łączy się z nieboskłonem. Nic ich nie rozdziela. Czerwony odblask zachodzącego słońca zlewa się ze swym odbiciem w morzu. Obraz to jest zupełnie podobny do mojego obecnego życia. W niem niełatwiej rozpoznać obecne od przeszłego lub przyszłego, jak tam trudno odróżnić morze od nieba. Ale oto zarysowują się linje brzegów. To pokryte równinami wyspy, których kontury uwydatniają się gdzieśniegdzieś w nieskończoności; czasami na krańcu horyzontu ukażą się maszty okrętu; gwiazda wieczorna blado świeci na niebie; jaskrawe światła błyszczą w niedosięgnionej wysokości i w morzu tuż obok mnie: gdzież jest przeszłość, gdzie przyszłość? Widzę jasne promienie gwiazd, w pośród których spokojnie mknie łódka w takt miarowych uderzeń wioseł. Być może, że to jest teraźniejszość".

W takiem otoczeniu i nastroju zakończył Wagner drugi akt Trystana, zawierający w sobie główną treść całego dzieła i będący centrum dramatu. Oto, co



mówi Wagner o tym akcie, już po całkowitem wykończeniu: Płomienie niestłumionego ognia życiowego wybuchają z niego z taką siłą, że zniszczyły mnie zupełnie i zginąłem w nich. Uspokoiłem się dopiro wtedy, kiedy pod koniec aktu żywiołowy ogień stopniowo gaśnie, i nad zgliszczami można zauważyć cień śmierci.

(C. d. n.).

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

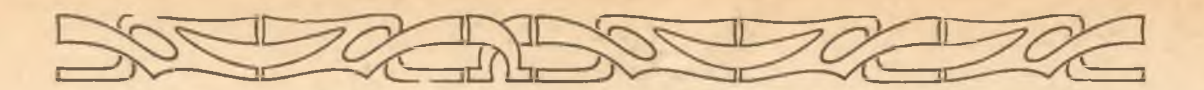
Mieczysław Karłowicz.

Tragiczne walki, jakie były udziałem życia Karłowicza, były jakby zwierciadłem jego sztuki.

Do pierwszych t. zw. młodzieńczych kompozycji Karłowicza należą wszystkie wydane i nie wydane *pieśni*, uwertury, symfonja, serenada smyczkowa, fragment sonaty fortepjanowej, preludjum, fuga podwójna i melodratyczna muzyka do „Anioła Pańskiego" K. Tetmajera. Wszystkie te utwory nazywał śp. Karłowicz „pamiątkami młodości" i nie przywiązywał do nich żadnej większej wagi. Mimo iż wartość kilku pieśni albo dorównywa albo przerasta wartość tego, co u nas napisali najbardziej uznani przez ogół pieśniarze, mimo to nie sądzimy, aby zbawiennym miał być kult pieśni, który wziął zbytnio górę nad zainteresowaniem okazywanem dla Karłowicza jako symfonisty.

Powyżej wspomniane dzieła śp. Karłowicza zdradzają różne wpływy; w pieśniach przeważa kierunek właściwy kompozytorom polskim wzorującym się na Moniuszce i ich następcach, nadto pieśni Griega; w serenadzie na smyczkową orkiestrę czujemy wzory najlepsze (Czajkowski, Volkman, Grieg): preludjum i fuga podwójna są owocem surowej i bezstronnej akademickiej dyscypliny, tamującej jeszcze wpływ indywidualnego tchnienia—pewne fragmenty wskazywałyby, że wówczas wstęp do „Śpiewaków-mistrzów" Wagnera interesował ucznia Henryka Urbana; na razie wziął jednak górę wpływ Czajkowskiego z pozostałemi echami Griega, czego dowodzą uwertury i dramatyczne a raczej melodramatyczne muzyki („Biała gołąbka" np.), nadto wydany w partyturze i wyciągu fortepjanowym koncert skrzypcowy grywany coraz częściej, o czem zdają się niewiedzieć nauczyciele konserwatorjów galicyjskich, dla których Beriot i Vieuxtemps zdają się być Beethovenami. O tym koncercie wyraził się niedawno jeden z berlińskich muzyków, że z koncertów skrzypcowych, które w ostatnich latach napisano, wiele dowodzi wielkiego sprytu i znajomości efektów, lecz koncert Karłowicza jest bezwątpienia dziełem największego talentu. Symfonja e-minor („Odrodzenie") przypada na ten sam czas, co koncert skrzypcowy, lecz zawiera już dowody wpływu Czajkowskiego, Wagnera i poniekąd „Śmierci i wyzwolenia" Rysz. Straussa.

Epoka ta jest dla twórczości Karłowicza dlatego ważną, że dowodzi doskonałego opanowania niemal wszystkich form klasycznych. Karłowicz nie miał w tym kierunku żadnych *innych* ambicji, jak tylko te właśnie wspomniane. Były te dzieła wyborną szkołą formy, którą opanowawszy miał wkrótce zarzucić, obierając formę najtrudniejszą, gdyż *wolną*, t. j. *poemat symfoniczny*. Z chwilą gdy Karłowicz zdał sobie dokładnie sprawę, że rodzajowi jego talentu nie odpowiadają formy klasyczne, opracowane jednaże przezeń po mistrzowsku, z chwilą, gdy doszedł do przekonania, że jedynie poetyczna forma nadaje się do jego idei artystycznych, zarzucił raz na zawsze wszelkie kanony klasyczne. Równocześnie uznał symfoniczną muzykę za najwyższy rodzaj muzyki, a orkiestrę za najwymowniejszy i najbogatszy w środki wyrażalności instrument. Od tej chwili t. j. od r. 1903 tworzył wyłącznie orkiestrowe dzieła. Zrazu zajmuje jego myśl wyłącznie szukanie swej własnej formy. Pierwszy jego poemat symfoniczny, t. j. „Powracające fale" jest dowodem tych poszukiwań a zarazem dowodem wyłącznego wpływu Wagnera i Straussa. Szowinizm pewnych recenzentów posunął się tak daleko, że pragnął dyktować młodemu kompozytorowi, jakiego twórcę ma obrać za wzór. Sprawę tę przeniesiono na grunt. . patrjotyczny. Zapomniano, że nie wydaliśmy żadnego samoistnego symfonisty, którby u nas mógł stworzyć szkołę, który mógłby być doskonałym wzorem. Ani Noskowski ani Żeleński nie mogli odpowiedzieć tym wymogom, jakie od

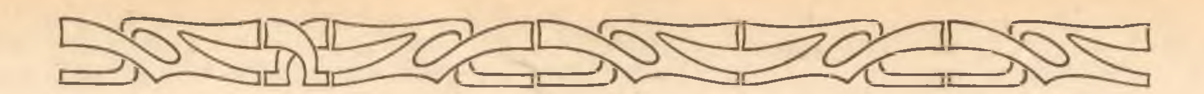


czasów Wagnera stały się dla muzyka obowiązującymi, obydwaj byli eklektykami w środkach, formie i treści. Stąd dla muzyka pragnącego tworzyć nie dla potrzeb lokalnych, a więc nie efemerycznie, nie posiadali żadnego znaczenia. *Nauczyć się* od nich nie mógł Karłowicz niczego. Nic więc dziwnego, że tą drogą nie poszedł. Zarzuty te jednakże nosiły i noszą cechy „prywaty", mającej swe źródło w zazdrości. Jeśli „Młodej Polsce w Muzyce" czyni się zarzuty tego rodzaju, to zawsze rostrzyga nie sztuka lecz osoba. Szymanowski, Fitelberg, Różycki wprowadzili de facto rys *indywidualny* w muzykę polską; każdy z nich przemawia sam *od siebie, o sobie i przez siebie*, nie uważając się za sumę przekonań i poglądów pewnej masy: stąd każdy z nich jest inny, gdy tymczasem poprzedni, starsi muzycy, komponujący od dawna sub specie popularności nie różnią się niczem między sobą, co najwyżej pewnemi cechami nabytemi podczas studjów, a więc nie indywidualnemi; tych zaś cech tak zresztą wygodnych, nie zmieniali, nie przekształcili, nawet nie rozwinęli nigdy; prawdopodobnie w rodzaju ich talentów leżała pewna bierność, wynikająca z braku szerszego horyzontu myśli.

Karłowicz stał się wzorem niezłomnej woli, artystycznej konsekwencji, a przedewszystkiem wierności dla artyzmu i pogardy dla wszelkich koncesji, prowadzących artystę zawsze na manowce. O uznanie nie walczył. On, który już jako młodzieniec celował talentem, wiedzą, kulturą. Ideałom tym pozostał Karłowicz wiernym do końca pracowitego i pełnego poezji i czystości duszy życia. W sztuce swej oddalił się tak dalece od panujących u nas poglądów, od stanu wiedzy muzycznej i tendencji muzyków, że wraz z resztą „Młodej Polski w muzyce" zajął odrębne i wspaniałe stanowisko. Muzyka polska mogła otrzymać dopiero wtedy szereg wielkich i wartościowych dzieł, gdy ich twórcy zdecydowali się pójść drogą własnych inspiracji i własnych twórczych zamysłów bez drżenia na myśl: co powie krytyka, co powiedzą starsi koledzy, którzy dawno stracili świeżość myśli, pojęć i kontakt z rozwojem sztuki, nie stojącej nigdy na jednem miejscu Nie uznano ich—lecz to nie argument. Nie uznawano z początku Wyspiańskiego, Mehoffera, i innych, którzy odrazu byliby uznani, gdyby chcieli utrzymywać ścisłą łączność z poziomem nie artystycznych instynktów.—Nie ze stanowiska tych ostatnich oceniamy Karłowicza. Porównajmy bowiem głos krytyki berlińskiej z sądami naszej krytyki, a oczy otworzą się niejednemu.

„*Powracające fale*" nie są ilustracją jakichś zewnętrznych obrazów, lecz są wyrazem uczucia, które po wielu przemianach i przeżyciach powraca siłą faktu. Utwór posiada zalety w instrumentacji (szczególnie brzmienie blachy jest wspaniałe) i bardzo dobrą techniczną robotę; nadto inwencja mimo pewnych reminiscencji odznacza się świeżością i pomysłowością w tematycznem opracowaniu. Środkowa część cierpi nieco z powodu wydłużenia formy jakkolwiek jest dość urozmaicona technicznymi szczegółami, które są w stanie zainteresować. Wszystkie te zalety ukazują się w daleko wyższem stopniu w następnych dziełach Karłowicza. Koloryt nabiera coraz żywszych i coraz bardziej indywidualnych rysów, harmonja między treścią, środkami i formą staje się doskonałą. Przytem podziwiamy już nie sam kunszt, stojący u Karłowicza na wielkiej wyżynie dojrzałości i mistrzostwa, lecz sztukę jako środek wyrażenia głębokich idei. To wielkie zrównoważenie pozwoliło Karłowiczowi znaleźć idealną granicę między użyciem środków; i tak np. utwory jego są bardzo polifoniczne a jednak brzmią doskonale—niema przesadnej polifonji, niema przeładowanej instrumentacji. Wszędzie panuje rozwaga niema nic przypadkowego—wszędzie doskonała logika struktury i obmyślenie, a jednak ileż fantazji, żywo pulsującego uczucia, ileż poezji głębokiej i szlachetnej, ileż sentymentu bez obłudy i pozy!

W „*Trzech odwiecznych pieśniach*" (pieśń o wiekuistej tęsknocie, pieśń o miłości i śmierci, pieśń o wszechbycie) opanował już wybornie formę. Stał się spoistym i lakonicznym, niemal zbyt skoncentrowanym. Układ całego dzieła wymagał tego. A jednak nigdzie niema aforystycznego wysławiania się (jak czasem np. u Straussa); znajdziemy tylko kwintesencję idei—syntezę filozoficzną światopoglądu. Wszechbyt, tęsknota, miłość i śmierć—to cztery elementy myśli i uczuć człowieka w „godzinie cudu", gdy wszystko staje się jasnem dla niego i wolnem od roju much marnego życia codziennego. Przeżywał te chwile szlachetny, wielki artysta, gdy sam na sam błądził między szczytami tatrzańskich granitów, gdy spędzał niezliczone godziny w turniach, wchłaniając w siebie mocne wrażenia, niemącone żadną myślą o tem, co ludzkie, aż nazbyt ludzkie. Lecz nie manifestował niczego w formie zaratustrowego imperatywu; krył w swej tragicznej duszy te drogocenne wspomnienia, unikając rozgwaru nizin ducha. W życiu się



z przyrodą i w godzinach cichej rozmowy z wspomnieniami—ten motyw powraca niemal w każdem jego dziele.

Wszystkie te cztery elementy życia ludzkiego, które opiewa Karłowicz w „Trzech odwiecznych pieśniach“ przenikają się wzajemnie, co symbolizuje Karłowicz świetną tematyczną robotą oraz szeregiem motywów przewodnich, wprowadzonych do wszystkich trzech części tej symfonicznej trylogji. To wpływa na utrzymanie jednolitości w treści i pokrewieństwa idei. Nie jest to jednakże muzyka filozoficzna w tym sensie, jak nią jest szereg dzieł Strausss, Skrjabina. Programu można nie znać (znają go dokładnie tylko najbliżsi przyjaciele śp. Karłowicza) -- jednak dzięki czysto muzycznym zaletom i dzięki doskonałej harmonji między formą ideową (rozwojem idei) a formą muzyczną, słuchamy tego dzieła z równem zrozumieniem i dostępnością jakby formy klasycznej uwertury lub sonaty. Tu już znajdujemy w istocie nowe formy, zrodzone przez ideę, gdy tymczasem w „Powracających falach“ nie zdołaliśmy znaleźć zgody między niemi. —W syntetycznym szkicu, jakim jest ta bezpretensjonalna praca, nie podobna przejść po kolei całej tej wspaniałej trylogji, w której Karłowicz sięgając do głębi swej tragicznej duszy, opowiada nam o życiu wymowniej, niż owe pieśni tak mało mających z poważną sztuką wspólnego liników kostjumujących swe utwory z okoliczności i na zamówienie. Lecz dla zrozumienia *tragicznego* pierwiastka w muzyce polskiej nie przyszła jeszcze godzina.

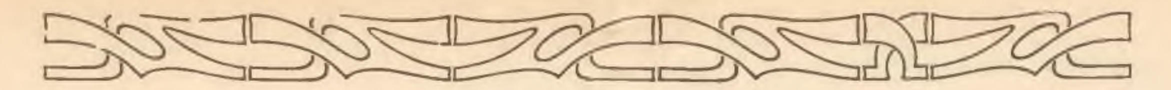
Tragiczna muza Karłowicza wiodła go dalej przez elizejskie pola żywcem pogrzebanych uczuć. „*Rapsodja litewska*“, jeden z najpiękniejszych utworów Karłowicza opiewa smutek Litwy, smutek tragiczny ludu w wiekuistej niewoli. Miejscami jakieś więcej świetlane myśli, błysk nadziei, grzebany po chwili w szarych smutnych oparach przygnębienia, czającego się jak zdradliwe trzęsawiska wśród barwnych pól. Od czasów Chopina nie wydała nasza muzyka ani jednego kompozytora, któryby z równą siłą talentu, wiedzy, fantazji, szczerości, głębi i maestrji zdołał zakląć w tony i artystycznie zobrazować smutek, przygnębienie, tragedję, melancholję, tęsknotę i beznadziejność. Muzyka polska wiodła przeważnie swój żywot w podrygach rytmu ludowego, dążyła do wytłumaczenia swych tendencji w zjawiskach zewnętrznych. Dośrodkowej siły zabrakło jej. Bywała nastrojową, lecz nie była udochowioną. Tęsknoty i żalu Chopinowskiego nie zdołała uchwycić,miewała tylko tęsknotki referenta muzycznego lub koturnową pozę powagi nauczyciela kontrapunktu. Przed silnymi promieniami wyższości artystycznych wymogów chroniła się w zacisze „białych dworków“, gdzie rzeczywiście mogła liczyć na zrozumienie u bezpretensjonalnych zjadaczy chleba.

Z chwilą, gdy zjawił się artysta-myśliciel, musiał „sobie śpiewać, nie ludziom“.

„*Stanisław i Anna Oświecimowie*“ i „*Smutna opowieść*“ mają również tragiczny charakter. W nich osiągnął Karłowicz niedościgniony mistrzostwo w technicznej fakturze, bezwątpienia wzorowanej na ostatnich dziełach Straussa, jednakże bez utraty samoistności. Druga część „Oświecimów“ nosi wszelkie cechy dzieła nieśmiertelnego, któremu nie można przeciwstawić niczego podobnego w naszej literaturze muzycznej od czasów Chopina. Głębia uczucia i potęga wymowy muzycznej wznosi się tu na wyżyny, w których tylko orły ducha przebywać mogą. Jakżeż skromnem i biednem jest to, co u nas do czasów Karłowicza stworzono w symfonicznej muzyce?! Chwilę, w których pełen jasnych nadziei Stanisław dowiaduje się, że sygnaturka z zamku Anny wydzwaniała jej śmierć i smutne gotuje mu przyjęcie u trumny siostry-narzeczonej, oddał Karłowicz w swem arcydziele z tak potężną grozą tragiczną, że od czasów Wagnera nie wiele dzieł w muzyce obecnej stworzono, któreby dorównywały dziełu Karłowicza potęgą sztuki. Nikt nie zdołał równie znakomicie dać psychologiczny wyraz serca złamanego, obumierającego zwolna i składającego ze siebie ofiarę na grobie ukochanej. Jest to ustęp, który swą gienjalnością sprawia, że dalsze zachwyty i podnoszenia niezrównanej faktury symfonicznej byłoby tylko nadmiarem słów...

Niestety nie znam „Smutnej Opowieści“ będącej obrazem ostatnich chwil duszy, mającej ulecieć w lepsze sfery.

Ostatni poemat symfoniczny p. t. „Dramat na Maskaradzie“ niedokończony, naszkicowany przechowuje Warszawskie Tow. muzyczne; oczekujemy chwili, w której dzieło to dokończone i zinstrumentowane przez Grzegorza Fitelberga, świetnego interpretatora dzieł Karłowicza, stanie się własnością ogółu.



Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

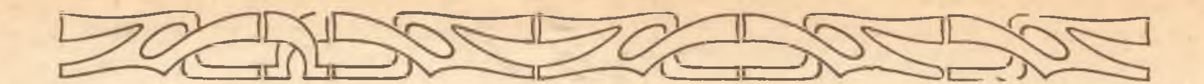
Kultura życia muzycznego.

We współczesnem życiu artystycznem muzyka odgrywa rolę pierwszorzędną i jest, bez zaprzeczenia, obok literatury, najpopularniejszą gałęzią sztuki. Nie przemawiając wprost do intelektu, lecz poruszając przedewszystkiem struny uczuciowe duszy ludzkiej, muzyka jest zrozumiała dla wszystkich i największe budzi zajęcie ogółu; głęboka tęsknota za muzyką przenika najszersze warstwy społeczne, czego wyrazem jest dyletantyzm najdalszych kół muzycznych, w szlachetnem znaczeniu pojęty, jest ożywiony, gorączkowy ruch muzyczny w „sezonie" koncertowym i nacisk, jaki się kładzie w wychowaniu na wykształcenie muzyczne. Na ten ostatni moment działają nie tyle względy estetyczne, ile raczej silnie zakorzeniony przesąd o uszlachetniającym i moralnym wpływie muzyki na psychiczny charakter człowieka: odłam pisarzy, patrzących tak na muzykę jak i na sztukę wogóle—pod kątem platońskiej etyki, zdołał wpoić w ogół silne przekonanie, że sfery etyki i estetyki nierozerwalnie ze sobą złączone, nie dadzą się od siebie odgraniczyć. Stworzona przez Schopenhauera metafizyka muzyki, przybrana w olśniewającą szatę barwnego języka, przysłaniającą niejednokrotnie djalektyczne sprzeczności i niekonsekwencje samego systemu (ästhetische und intellektuelle Anschauung"!!), przyczyniła się w znacznej mierze do utrwalenia tego dogmatu etyczno-muzycznego: Schopenhauer bowiem, przyznając muzyce dominujące stanowiko wśród innych sztuk pięknych, pojmuje ją nietylko jako źródło estetycznej rozkoszy, wprawiającej nas w stan upojenia i szału (por. Nietzschego „Lyonizyjski pierwiastek"), lecz jako ucieczkę i wyzwolenie z życia, stanowiącego jedno nieprzerwane pasmo cierpień; gdy bowiem słuchamy muzyki, duch zatapia się w cichej kontemplacji i zatraca swoją wolę t. j. istotę życia i przyczynę jego cierpień. Niewątpliwie, że w poglądzie Schopenhauera na muzykę tkwi sporo romantycznej egzaltacji, lecz skoro się z tego poglądu wyłączy pierwiastki etyczne, a ujmie sprawę ze stanowiska czysto estetycznego, to przyznać trzeba, że muzyka, jako źródło rozkoszy duchowej, spełnić może wysokie posłannictwo metafizyczne.

Czy w ramach dzisiejszego życia muzycznego może muzyka odpowiedzieć swemu zadaniu? Nad tem pytaniem pragnę się zastanowić. Rozpatrzmy formy naszego współczesnego życia muzycznego, a w szczególności koncertowego, będącego bezpośrednim wyrazem muzycznej kultury i starajmy się z tych uwag wysnuć wnioski ogólniejsze.

Nasze życie koncertowe, spoczywające w rękach przemysłowego przedsiębiorstwa, pochodzeniem swojem sięga nie zbyt odległej przeszłości, gdyż w dzisiejszej postaci wytworzyło się przy końcu XVIII wieku najpierw w Anglji, skąd następnie przeszczepione zostało na kontynent. Pierwotnie odbywały się publiczne popisy muzyczne w kościołach i teatrach, dopiero później przeniosły się do sal koncertowych; jeszcze Mozart, bawiąc we Włoszech, dawał koncerty swoje w kościołach.

Instyktownie odczuwa się, że nasze dzisiejsze życie koncertowe nietylko nie odpowiada potrzebie i pragnieniom ogółu, lecz jest czemś sztucznem i fałszywem, od czego odwraca się z niesmakiem wrażliwa natura o subtelniejszem poczuciu estetycznem. To można przyjąć jako pewnik. Dotychczasowa forma życia koncertowego jest prostytucją muzyki, rzucaniem jej w ramiona sprytnych przedsiębiorców, umiejących utrafić w upodobania chwili i schlebiających najpospolitszym instynktom tłumu, który nie szuka w muzyce głębszych wrażeń i piękna, lecz wytchnienia dla nerwów, trzymanych w chorobliwem napięciu i płatnej rozrywki po nużącej pracy. Wprawdzie pod względem zewnętrznym kultura muzyczna ostatnich czasów znacznie się pogłębiła i przybrała szlachetniejszy wyraz pod wpływem dodatniego zwrotu, jaki dokonał się w ramach naszego życia artystycznego, przedewszystkiem w sztukach plastycznych. W związku z ogólną tęsknotą za wytworną atmosferą sztuki, w związku z dekoratywnym nastrojem, który mieszkania nasze wyzwolił z zimnej i bezstylowej pseudo-elegancji, a wniósł w nie jednolity i zaciszny ton, odziewając ściany nasze, sprzęty, książki w szaty wykwintnej kultury, obudziło się i w muzyce pragnienie, by muzykę przepoić tchnieniem szlachetnej kultury, a przedewszystkiem w miejsce dzisiejszej sali koncertowej, rażącej nagim i niesmacznym „przepychem", stworzyć wnętrze poufne, działające wprost muzycznie samym swoim zewnętrznym wyglądem. W ramach sharmonizowanej i subtelnej atmosfery dekoratywnej muzyka stałaby się prawdziwą karmią ducha i wewnętrznem przeżyciem.

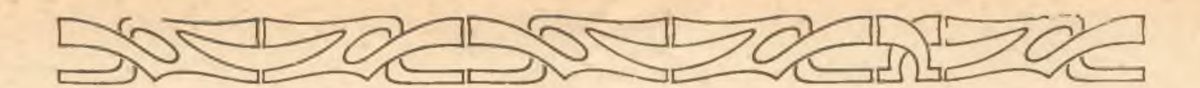


Nasza sala koncertowa, pełna zmysłowej i banalnej atmosfery, wieje przeraźliwem zimnem, gdyż brak jej zacisznego, poufnego tonu, niema w niej nici łączącej między artystą a słuchaczami; artysta, stojący na estradzie przed publicznością, odcięty od niej—jakby przepaścią—pustą przestrzenią, ściąga swoją osobą na siebie główną uwagę widzów. Zwrot ku reformie jest obecnie coraz wyraźniejszy: z ogólnego niezadowolenia wyłaniają się najrozmaitsze projekty teoretyczne i praktyczne, opracowane do najdrobniejszych szczegółów *). Nie brak i fantastycznych i wyrafinowanych pomysłów, pozbawionych doniosłości praktycznej: w tęsknocie za subtelnością tonów i barw pragną niektórzy salę koncertową przyoblec w kolorowe światła, zależne od charakteru i nastroju muzyki, rozpraszać wonie delikatnych perfum, artystów przystroić w kostjumy, dostosowane do rodzaju muzyki: pomysły bardzo znamienne dla owego prądu reformy, lecz bez zaprzeczenia tchnące żądzą sensacji. Dekoratywna zmiana sali koncertowej, usunięcie z niej wszystkiego, co razi ucho i oko — oto najważniejszy postulat reformy. Nie chodzi mi o wyczerpujące przedstawienie wszystkich projektów i technicznego aparatu, bo by to wykraczało po za ramy i cel niniejszego szkicu, poruszę tylko w najogólniejszych zarysach zasadnicze myśli reformy.

Zerwać należy z systemem lóż, jako czynnikiem nader nieestetycznym, a pochlebiającym tylko ambicjom niektórych warstw społecznych; orkiestra wraz z dyrygientem winna być niewidoczna, ukryta za ścianą czy to żywych kwiatów, czy sporządzoną z lekkiego i cienkiego materjału, nie pochłaniającego głosu, lecz potęgującego wrażenie akustyczne. Podobnie jak orkiestra tak i chóry i soliści występują na niewidocznem podjum za zasłoną sprawiającą miłe dla oka wrażenie. Miejsca daleko odsunięte od podjum, oddzielone od siebie nieznacznymi, lecz wygodnymi odstępami, powinny wznosić się amfiteatralnie lub w prostych rzędach, stopniowo, aby fale głosowe, nie załamując się we wgłębieniach lóż, mogły dotrzeć wszędzie z jednaką siłą. W czasie koncertu winna być sala przyćmiona, nie całkowicie, lecz tonąć w miłym półmroku słabego światła, sączącego się z góry: muzyka, płynąca z niewidocznego źródła, ogarnia duszę słuchacza tajemną falą i wywiera silniejsze wrażenie estetyczne. Projekt przyćmienia sali świadomie trafia w nasze instyktowe poczucie estetyczne, które pragnie przedewszystkiem słuchać, a nie patrzeć. Olśniewające blaskiem świateł dzisiejsze sale koncertowe nie pozwalają skupić uwagi słuchacza, lecz ją rozpraszają widokiem wykonawców i publiczności. Prócz względów estetycznych przemawia za przyćmieniem sali jeszcze inny moment: oto wzgląd na nasze przemęczone i napięte nerwy, dla których zbyt jaskrawe światło jest niewątpliwie zbyt silną podnietą, nie dającą im należytego wytchnienia i spoczynku. W końcu kto do sali koncertowej wstępuje jako do przybytku, w którym przeżywa się chwile podniosłych wrażeń, kto pragnie w takich momentach skupienia, chce czuć się sam i wyzwolić się z pod ciężaru swego otoczenia, złożonego niejednokrotnie z ludzi, których nie sprowadził tam szczery interes artystyczny, ten powitać musi projekt przyćmienia, jako prawdziwe dobrodziejstwo. Że dla utrzymania bezwzględnej ciszy drzwi sali muszą być zamknięte aż do chwili, gdy przebrzmi ostatni ton, rozumie się samo przez się, jako najelementarniejszy warunek produkcji. Oklaski, wybuchające z siłą strzałów rewolwerowych, są zbyt pierwotnym środkiem, by mogły przyczynić się do spotęgowania estetycznego wrażenia; dlatego winno się objawy uznania wyrażać w kulturalniejszej formie. Niemniej zerwać należy z żądaniem i zmuszaniem artystów do naddatków, które łechcą jedynie ambicję tak wykonawców, jak i publiczności, i zamiast skupiać rozpraszają wrażenie ogólne, gdyż nie mogą spływać się organicznie z resztą programu w jednolitą całość.

Projekt zasłony ma w sobie, prócz estetycznych i akustycznych względów i tę jeszcze korzyść, że artysta, grający za zasłoną, nie musiałby wykonywać utworów z pamięci: jest to moment bardzo ważny: gra z pamięci, niezwykle forsowna, utrzymująca artystę w obawie i naprężeniu nerwowem, czy pamięć nie odmówi posłuszeństwa w decydującej chwili, utrudnia w wysokim stopniu wykonywanie i zaznajomienie publiczności z kompozycjami ostatniej doby: zwłaszcza starsi artyści, których pamięć już nie jest tak elastyczna i chwytna, skazani są z konieczności na odgrywanie zawsze tych samych utworów, których się za młodu nauczyli; wieczne przetrawianie tego samego materjału pozbawia artystę zapału i impulsywnej bezpośredniości, a wytwarza w nim pewien nieunikniony mechanizm, spycha go do rzędu biernego automatu, zaś słuchacza przykro

*) Na czele reformy kroczą Niemcy: A. Syedl, Marsop, Ehlers, Seydlitz.



uderza, budzi w nim niesmak i w ostatecznej konsekwencji paraliżuje głębsze wrażenie. Nadto dla wykonawcy, obdarzonego poczuciem artystycznem, niedbałego o hołdy, oklaski i czcze objawy podziwu, staje się zasłona prawdziwem wyzwoleniem. Przypomnijmy sobie, jaką walkę wewnętrzną staczał Chopin przed każdym występem publicznym, gdyż —jak sam się żalił — „widok publiczności onieśmielał go, jej oddech go dławił, a ciekawy wzrok obezwładniał“, wówczas zrozumiemy, jak bolesną przykrością bywa niejednokrotnie dla natury wrażliwej publiczny występ przed tłumem obcym i żądnym wrażeń za wszelką cenę.

Do muzyki, płynącej z niewidomego źródła, jesteśmy przyzwyczajeni: wszak w kościele poddajemy się czarowi muzyki, zapominając, że głos spływa z wysokości chóru; nie pragniemy widzieć kto gra lub śpiewa, ani wiedzieć o medjum, przez które do nas przemawia muzyka. Niektóre z poruszonych tutaj momentów nie są nowe: myśl ustawienia wykonawców za zasłoną jest stosowaniem problematu przeprowadzonego w Bayreucie przez Wagnera; dla ścisłości historycznej dodać należy, iż tę zasadę wagnerowską stosowano już we Florencji podczas przedstawień pierwszych dramatów muzycznych (r. 1600), gdyż orkiestra, towarzysząca śpiewowi, umieszczona była za sceną.

Zamierzona reforma, wprowadzona w czyn, zmieniłaby fizjognomję dzisiejszej sali koncertowej, wniosłaby ton zacisznej atmosfery muzycznej i wycisnęłaby na niej piętno wysokiej kultury. Wszelako, jak każdy proces reformy, tak i ten projekt walczyć musi z głęboko zakorzenionymi przesądami, uświęconymi tradycją, to też wcielenie go w czyn spotyka niezliczone trudności. Jeszcze zbyt jest wielkie upodobanie w zewnętrznem, błyskotliwem wirtuozostwie, zbyt wielkie uwielbienie solistów-śpiewaków i instrumentalistów; publiczność chce przedewszystkiem patrzeć na wykonawcę i podziwiać go, chce jego ukłonów i uśmiechu wdzięczności, pragnie śledzić jego ruchy i sposób, w jaki on pokonywa techniczne trudności; w ostatnich czasach przeniósł się ów kult wirtuozów także na orkiestralnych dyrygientów, których mimiczne i gimnastyczne poruszenia (niepozbawione niejednokrotnie komicznych rysów) są przedmiotem bacznej uwagi, nawet zachwytu słuchaczów, zapominających, że wszystkie ruchy dyrygienta nie są celem popisu, lecz jedynie środkiem porozumienia między nim a orkiestrą, na którą dyrygient przelewa z suggiestywną siłą wszystkie swoje intencje i najlżejsze odruchy uczucia.

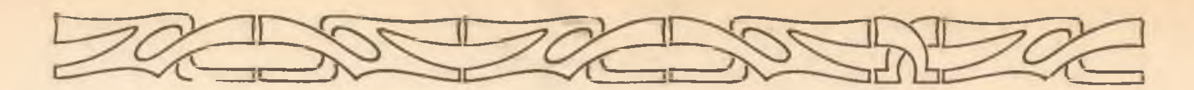
Zasadniczym warunkiem reformy, wiodącym do celu, winna być zmiana programów koncertowych, odznaczających się zazwyczaj brakiem wszelkiego programu. Za dowód niewybredności słuchaczów i braku myśli przewodniej w układzie programu niechaj posłuży program koncertu (odbytego w jednem z miast stołecznych), zawierający obok pieśni Karłowicza i Różyckiego... Rossiniego „Cavatinę“ z „Cyrulika“; tu już chyba śpiewaczka, obdarzona zresztą przepysznym głosem i władająca nim umiejętnie, okazała brak najpierwotniejszej—kultury muzycznej. (*D. n.*).

Nowości wydawnicze.

Książki o muzyce.

Dr. Julius Kapp: Richard Wagner. Eine Biographie (z ilustr.). Schuster & Loeffler.

Z uczuciem prawdziwego podziwu śledzić można nadzwyczajny wzrost literatury muzycznej w Niemczech; zwłaszcza literatura o Wagnerze przybiera zastraszające rozmiary. Obok studjów szczegółowych, dostępnych jedynie dla fachowców, mnoży się liczba pism popularnych, ujmujących wyniki ostatnich badań w przystępną i zwięzłą syntezę. Świeżo wydana książka o Wagnerze, rozchwytana w ciągu kilku miesięcy, ukazała się w pięciu bezpośrednio po sobie następujących wydaniach; to szczegół wprawdzie zewnętrzny, nie stanowiący o istotnej wartości dzieła, lecz nie da się zaprzeczyć, że niezwykłe zajęcie, które wzbudziła książka, nie beletrystyczna, lub polująca na sensację — lecz z dziedziny muzycznej, jest godne uwagi i świadczy niewątpliwie nadzwyczaj korzystnie o jej wartości. Zdaniem mojem, dał autor rzecz pod każdym względem — świetną: książka popularna w najlepszem znaczeniu tego pojęcia, samodzielna w układzie, niezwykle zręcznie ujmuje na 112 stronicach *życie Wagnera* w obraz plastyczny



i wierny, przedmiotowo i z całą otwartością poruszając sprawy, które dotychczas pomijano milczeniem lub omawiano z pewnem zakłopotaniem; podziwiać należy, jak autor zdołał olbrzymi materjał biograficzny skupić w tak wyczerpującą całość.

Na dalszych 100 stronach zestawił autor wszystkie *dzieła* Wagnera w chronologicznym porządku od pierwszych prób chłopięcych aż do ostatnich fragmentów, pisanych dwa dni przed śmiercią: utwory poetyckie, muzyczne, pisma krytyczne, rozprawy, artykuły i listy poddaje autor niezwykle treściwej ocenie pod względem historycznym, ideowym i estetycznym.

Możnaby zarzucić, że książka rozpada się na dwie luźne, organicznie nie dość spojone części, lecz nie ulega wątpliwości, że układ, wprowadzony przez autora, jest dla celów praktycznych niezmiernie korzystny; nadto nie brak i ogniwa łącznego: ostatni rozdział kreśli w krótkim szkicu z subtelnem odczuciem psychologicznem zwięzłą i śmiałą sylwetkę *Wagnera jako artysty i człowieka* (str. 215 — 225). Książkę zamyka galerja portretów i ilustracji, odzwierciadlających w obrazach życie i twórczość Wagnera. Z uznaniem podnieść należy fakt, że wydawcy w zrozumieniu swego społecznego zadania, mimo ceny zadziwiająco nizkiej (bo wynoszącej niespełna 4 korony) wyposażyli książkę wzorowo pod względem typograficznym.

„*Aus Natur—und Geisteswelt*“, popularno naukowe wydanictwo B. G. Teubnera w Lipsku zawiera kilka godnych polecenia tomików o muzyce:

H. Rietsch: Die Grundlagen der Tonkunst.
C. R. Hennig: Einführung in das Wesen der Musik.
E. Istel Richard Wagner.
K. Krebs: Haydn, Mozart, Beethoven.
F. Volbach: Das moderne Orchester.
Fr. Spiro: Geschichte der Musik.

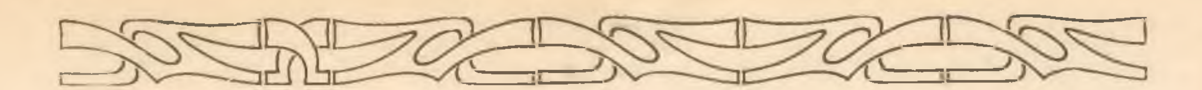
Ostatnia książeczka, zamykająca na 172 stronach w najgrubszych linjach historyczny zarys rozwoju muzyki, zwraca na siebie szczególniejszą uwagę, gdyż odbiega od przesadnie szowinistycznego tonu niemieckiej literatury krytycznej i nie bez sarkazmu, w śmiały sposób porywa się na uświęcone tradycją poglądy. Prasa niemiecka przyjęła ją ze zdziwieniem, a niektóre pisma zwalczały ją gwałtownie jako pamflet, uwłaczający czci narodowej. Książeczka ta niepozbawiona i dla nas pewnej wartości ze względu na serdeczną nutę, jaka przebija się w ustępach o muzyce polskiej XIX stulecia, a w szczególności w krytycznych uwagach o Chopinie, jako „twórcy nowoczesnego stylu fortepjanowego i o Moniuszce, którego „cudowne melodje, owiane tchnieniem gorącego uczucia, nie znalazły do dziś dnia tej sfery wpływu, jaka im się należy“.

Theodor Helm: Beethoven's Streichquartette (C. F. Siegel-Leipzig).

W drugiem wydaniu ukazała się książka, mająca ustaloną sławę wśród kół muzycznych, owiana entuzjazmem i uwielbieniem dla beethovenowskiego ducha. Autor poddaje szczegółowej analizie kwartety Beethovena nietylko pod względem formalnej budowy, lecz odsłania niezmierzone głębie duchowego piękna, ukrytego na dnie beethovenowskich dzieł. Zwłaszcza „ostatnie“ kwartety, których subjektywny, oderwany od rzeczywistości charakter był do niedawna zamkniętą dla ogółu księgą, zaopatrzył autor szczególnie dokładnym, psychologicznym i muzycznym komentarzem. Ostatni rozdział, poświęcony rozwojowi kwartetu smyczkowego po Beethovenie, omawia wszystkie wybitniejsze utwory od kwartetów Schuberta i Cherubiniego aż do chwili współczesnej i podnosi z naciskiem, że mimo prób, by formę kwartetu przetworzyć w duchu reformy lisztowskiej na polu symfonicznem i spoić poszczególne ustępy kwartetu w jeden, organicznie zrośnięty poemat muzyczny lub nawet obok czterech instrumentów smyczkowych wprowadzić głos ludzki jako nowy środek techniczny (por. Arnolda Schönberga kwartet op. 10), forma kwartetu, stworzona przez Beethovena, do dnia dzisiejszego nie uległa zasadniczej zmianie.

R. Louis—L. Thuille: Harmonielehre (Grüninger. Stuttgart. 3 wyd.).

Wśród powodzi podręczników zdobyła sobie ta książka wyjątkowe stanowisko. W przeciwieństwie do większości książek albo czysto teoretycznych albo mających na oku wyłącznie cel metodyczno-praktyczny i starających się w sposób mechaniczny wtłoczyć główne zasady harmoniczne, łączy niniejszy podręcznik niezwykle szczęśliwie stronę teoretyczną z celem praktycznym w całość, imponującą jasnością układu i zdolną przyczynić się tak do zrozumienia i pogłębienia problemu harmonicznego, jak i do umiejętnego zastosowania środków harmonicznych.



Opierając się na racjonalnej zasadzie, że w sztuce nie obowiązują martwe teoretyczne formuły, lecz z żywych dzieł sztuki wysnuwa się teoretyczne wnioski, unika książka Louis-Thuillego wszelkiego dogmatycznego balastu, a stara się drogą ścisłej analizy harmonicznej, zaczerpniętej z dzieł muzycznych nietylko doby klasycznej, lecz i z kompozycji najmłodszego pokolenia wytłumaczyć i uzasadnić istotę wszystkich stosunków harmonicznych. Książka nabiera dla nas szczególniejszego znaczenia, gdyż przy analizie uwzględnia w najszerszym zakresie utwory Chopina, na którego rewolucyjnym czynie opiera się struktura nowoczesnej harmonji.

Dodatkowe rozdziały rozpatrują z historycznego stanowiska zakaz kwint i oktaw równoległych, a nadto potrącają o „tonacje kościelne" i pierwiastki „egzotyczne", przenikające do nowoczesnej muzyki, która pragnie harmonję wyzwolić z pod praw tonalnej logiki. *Dr. J. W. Reiss.*

KONCERTY.

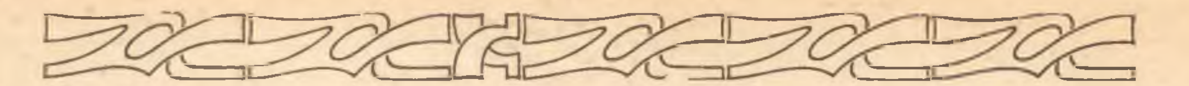
§ II-gi koncert kameralny (27/III) urządzony staraniem Sekcji muz. zbior. zawierał w programie kwartet smyczkowy Mozarta, kwartet fortepjanowy Noskowskiego oraz pieśni Karola Szymanowskiego i Ludomira Różyckiego, a w wykonaniu brał udział kwartet Dłutowskiego (pp. W. Dłutowski, W. Brzeziński, A. Kmieć i K. Butler), p. Comte-Wilgocka (śpiew) i p. Benzefowa (fortepjan). Obydwa utwory kameralne dobre sprawiły wrażenie, gdyż traktowane były bardzo starannie przez zgodny zespół młodych wykonawców. Wyróżnić też należy p. Benzefową, która doskonale odtworzyła partję fortepjanową w kwartecie, którego wykonanie poczytujemy Sekcji za wielką zasługę, gdyż jakoś o Noskowskim nadzwyczaj prędko u nas zapomniano, chociaż pozostawił on niejedno dzieło wartościowe i „dość duże" zasługi położył dla naszej muzyki. Wreszcie p. Comte-Wilgocka wykonała z właściwą sobie muzykalnością kilka pieśni Różyckiego i Szymanowskiego.

§ II-gi koncert Rachmaninowa (28/III) sprowadził do sali, podobnież jak pierwszy, tłumy publiczności, która owacyjnie przyjmowała znakomitego kompozytora-pjanistę. Rachmaninow powtórzył swój wspaniały koncert d-mol, wykonał też koncert c-mol, również piękny i szlachetny w stylu.

§ Koncert popołudniowy (2/IV). W. O. S. pod dyr. Grzegorza Fitelberga wykonała piękną symfonję Brahmsa D-dur, poprzedzoną konferencją p. A. Gużewskiego. Solistami byli: bracia Holzerowie, p. Eli Kochański i p. Ola Gurland. Wybitne zalety p. Kochańskiego znane są aż nadto dobrze, by wymagały szczegółowego omówienia, dodam więc tylko, iż utalentowany wiolonczelista cieszył się jak zwykle zasłużonem powodzeniem. Popis braci Holzerów wypadł jaknajlepiej: młodzi muzycy doprowadzili już sztukę swoją do perfekcji niezwykłej (gra na 2 fortepjany), wzbudzając podziw nadzwyczaj zgodnem, precyzyjnem wprost wykonaniem. Odegrane między innemi trudne warjacje Saint-Saënsa na temat Beethovena bardzo dobre sprawiły wrażenie pod każdym względem. Dodać też należy, iż bracia Holzerowie grają *na pamięć*, co dotąd, zdaje się, wcale nie było praktykowane.

§ III-ci koncert kameralny sekcji muz. zbiorowej (3/IV). Usłyszeliśmy tym razem piękny kwartet smyczkowy Mozarta, pieśni Noskowskiego, Gawrońskiego i Szychiewicza oraz kwartet smyczkowy H. Opieńskiego. Utwór ten, napisany już dość dawno, wybitniejszych zalet nie posiada, doznał jednak życzliwego przyjęcia, przytem podobały się najbardziej część druga (Andante) i trzecia (Allegretto scherzando). Obydwa utwory kameralne wykonał starannie kwartet Dłutowskiego (pp.: W. Dłutowski, W. Brzeziński, A. Kmieć i K. Butler), a utwory wokalne odtworzyła z wyrazem znana śpiewaczka p. Kamińska-Latoszyńska przy umiejętnem towarzyszeniu fortepjanowem p. F. Starczewskiego, energicznego prezesa Sekcji muz. zbior., której zawdzięczamy zorganizowanie niniejszych koncertów. *A. Zabłocki.*

§ Na X-ym wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym wystąpił w charakterze kapelmistrza i kompozytora dobrze znany i zasłużony sztuce polskiej p. Emil Młynarski. Głównym numerem programu była jego symfonja F dur dotychczas w Warszawie nie wykonywana. O zaletach pierwszego symfonicznego dzieła p. Młynarskiego



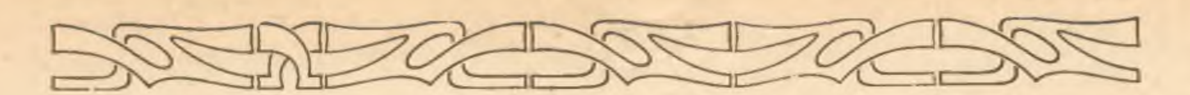
pisaliśmy już na innem miejscu w poprzednim zeszycie „Przeglądu", podkreślając sumarycznie wybitny walor symfonji. Dziś ponownie stwierdzić możemy, że polska literatura symfoniczna w dziele p. Młynarskiego zyskała cenny nabytek, któremu należy wróżyć dużą popularność i długotrwały i *stały* żywot. Za szczególną zasługę poczytać należy Młynarskiemu staranne unikanie banalności i tego wszystkiego co tchnie tandetą. W symfonji F-dur Młynarski nie przybiera pozy filozofa, jest szczery, chwilami nawet ujmuje logiką, zwięzłością budowy i środkami nie wyszukanymi, przytem interesującymi. Szczery jest zwłaszcza w inwencji melodyjnej, kiedy opowiada o rzeczach smutnych, o losach kraju, o jego przeszłości, kiedy rozpacza nad ogromem nieszczęścia, nad przeznaczeniem zawisłem jak miecz Damoklesa nad ziemią ojczystą. Jak na „symfonję polską" przystało. Niektóre charakterystyczne cechy narodu polskiego kompozytor uzewnętrznia nadzwyczaj plastycznie, posiłkując się w tym celu tematami o wyrazistej linji i rytmice rdzennie polskiej. Użycie przewodniego motywu (temat „fatum") i jego konsekwentne przeprowadzenie, dodaje dziełu ściślej spoistości i łączy w całość jednolitą. Artystycznie i z dużym zasobem techniki i doświadczenia oddaje kompozytor niektóre epizody jak np. w części I (w przeróbce) ilustracja zapasów wojennych (ustęp o prawdziwie bojowym charakterze). Niezmiernie wiernym pod względem malarskim jest obraz w części III (scherzo o wesołych tanecznych motywach) charakteryzujący lud przy pracy i zabawie. Dużo wyrazu posiada coda Finału, potężna, podniosła w nastroju, głosząca hymn zwycięstwa, hymn radości. Fragment ten podyktowało kompozytorowi prawdziwe natchnienie. Do lwiej części wartości symfonji przyczynia się instrumentacja o pysznie kontrastujących barwach, zdradzająca głębokiego znawcę tak skomplikowanego aparatu, jakim jest orkiestra. A że p. Młynarski aparat ten zna nawskroś, wiemy nie od dziś, złożył tego nowe dowody i na omawianym koncercie, odtwarzając oprócz własnej symfonji dzieła Beethovena (Egmont), Czajkowskiego (Romeo i Julja), Svendsena (Karnawał paryski) i Brahmsa (Warjacje na temat Haydna).



§ Na pierwszym i prawdopodobnie ostatnim w sezonie koncercie muzyki kameralnej w sali Filharmonji Warszawskiej (poranek 2/IV) wystąpiło miejscowe trio sióstr Schönberg (fortepjan, skrzypce, wiolonczela). Wychowanice konserwatorjum lipskiego, siostry Schönberg, stanowią poważniejszy zespół kameralny. Wyróżnienie to jest zupełnie zresztą zasłużone: gra panien Schönberg—mimo pewne niedokładności, nieuniknione zwłaszcza przy pierwszych występach na estradzie koncertowej—ma na sobie cechy artystyczne, znać wzajemne przystosowanie się, doskonałe wnikanie w ducha odtwarzanych utworów, niezłą spójnię rytmiczną i tendencje do kierowania się w pracy sumiennością i dobrym smakiem na rzecz barwności wyrazu. Program zawierał tria: Francka, Beethovena i Dworzaka.

§ Koncert Towarzystwa krajoznawczego (5/IV) był audycją b. interesującą. Doskonale ułożony program obejmował szereg oryginalnych i artystycznie opracowanych pieśni ludowych, oraz utwory na motywach ludowych osnute lub w stylu ich komponowane. Do grupy tych ostatnich należało najnowsze dzieło Henryka Melcera: warjacje na temat ludowy, cenny nabytek dla naszej literatury fortepjanowej, kompozycja posiadająca pierwszorzędne zalety natury architektonicznej (doskonałe wyzyskanie tematu), świeżość pomysłów harmonicznych i czysto fortepjanowych. W części orkiestrowej wykonano „Rapsodję litewską" Karłowicza pod dyr. H. Opieńskiego.

§ Na koncercie własnym (8/IV) w sali Filharmonji grał młody skrzypek p. Franciszek Szpanowski. Byłbym nieszczerym, gdybym powiedział, że mnie gra p. Szpanowskiego zachwyciła, zwłaszcza po wysłuchaniu koncertu D-dur Brahmsa, dzieła, wymagającego obok dużej muzykalności i dojrzałości artystycznej, skończonej doskonałości technicznej, na której właśnie p. Szpanowskiemu — jak obecnie — jeszcze zbywa. Dobrze za to wypadł koncert Haydna i symfonja hiszpańska Lalo. Soliście towarzyszyła orkiestra pod dyr. H. Melcera.



§ Dobroczynny koncert na ochronkę im. Konopnickiej (10/IV) ze względu na udział pierwszorzędnych artystów i poważny program należał do ważniejszych wieczorów w sezonie. Poza nieodzownem na tego rodzaju koncertach żywem słowem (panie: Siemaszkowa, Pytlińska i M. Tarasiewicz) część muzyczną wypełnili: pani Skwarecka (pieśni Niewiadomskiego, Noskowskiego, Karłowicza), dyr. Barcewicz (Andante z koncertu Karłowicza i fragmenty z koncertu Wieniawskiego), Leliwa (pieśni Myszyńskiej i Waltera), Śmidowicz (ballada Różyckiego) i Orkiestra symf. pod dyrekcją J. Ozimińskiego (uwertura do „Marji" Statkowskiego). O powodzeniu artystów zbytecznem będzie chyba dodawać. *R. Ch.*

Sprawozdanie z benefisowego koncertu Fitelberga i drugiej symfonji Karola Szymanowskiego dla braku miejsca odkładamy do następnego zeszytu. (*Redakcja*).

Kronika.

= **Dzieła śp M Karłowicza**. Z drukujących się przez Warszawskie Tow. muz. dzieł Mieczysława Karłowicza wkrótce wydany będzie poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświecimowie", oraz przedostatnie jego dzieło symfoniczne „Smutna opowieść". Korektę obu dzieł prowadzi prof. Henryk Melcer. Przygotowaniem do druku ostatniego dzieła Karłowicza „Dramat na maskaradzie" zajął się p. Grzegorz Fitelberg. Obok tego z dawniejszych niedrukowanych utworów Karłowicza Towarzystwo wyda wkrótce dwie piękne pieśni na chór żeński „Ptaszę wędrowne" i „W blasku księżycowym".

= **„Anhelli"**, poemat symfoniczny L. Różyckiego, grany był w Monachjum przez orkiestrę Tonkünstlerów pod dyrekcją Lassala. Powodzenie dzieła było niezwykłe, o czem przekonują nas słowa Lassala, skreślone do twórcy Anhellego: „Ihr „Anhelli" fand bei uns einen *stürmischen Erfolg*". Miejmy nadzieję, że coraz częściej otrzymywać będziemy podobne wieści o powodzeniu naszej muzyki u obcych

= **P. Janina Familierówna** grała niedawno w Krakowie na koncercie Towarzystwa muzycznego. Krytyka miejscowa stawia młodą artystkę w rzędzie pierwszorzędnych pjanistek dzisiejszych, wysoko podnosząc bujnie rozwijającą się jej indywidualność artystyczną, głębię uczucia, smak subtelny, umiejętność wyczuwania nastrojów kompozycji oraz znakomitą sprawność techniczną, siłę i temperament.

= **P. Juljan Pulikowski**, skrzypek, koncertował z powodzeniem w Wiedniu. Artysta odegrał między innemi „Mazurka" Zarzyckiego, doznając gorącego przyjęcia.

= **Śpiewacy polscy zagranicą**. Na scenie opery polskiej w Poznaniu występuje basista, p. Witold Szeller, warszawianin, jednając sobie uznanie jako Mefisto w „Fauście" i Kesal w „Sprzedanej narzeczonej".

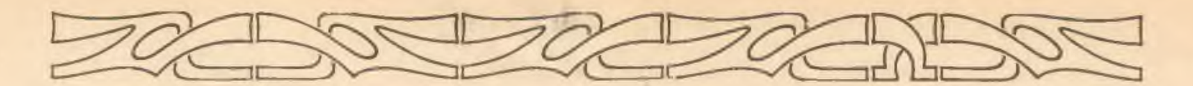
— Do opery monachijskiej zaangażowany został na lat 5 młody tenorzysta p. Stefan Belina Skupiewski, rodem z Kijowa, który porzucił zawód inżyniera mechanika i oddał się sztuce.

— W operze w Dortmudzie występuje jako prymadonna koloraturowa polka. p. Joanna Wertheimówna (pod pseudonimem Devery).

= **Jubileusz „Chóru akademickiego"**. „Chór akademicki" w Krakowie obchodzi w r. b. jubileusz 25-letniego istnienia. Obchód zawiera w programie zjazd byłych i obecnych członków Towarzystwa w dniach 26 i 27-ym maja, uroczystą akademję w auli uniwersytetu z udziałem władz akademickich i koncert połączonych chórów w sali Starego teatru pod kierownictwem pp. Wiktora Barabasza i Bolesława Wallek-Walewskiego.

= **Lipsk**. W ostatnich czasach koncertowali tu artyści polscy: 22 marca prof. Jerzy Lalewicz (w sali Kaufhausu), dzień przedtem jego uczennica, p. Zofja Dawidsonówna (sala Feuricha) i 25 marca p. Paweł Kochański (sala Kaufhausu) doznając gorącego przyjęcia zarówno ze strony publiczności, jak i prasy. W zgodnem unisono krytyka lipska zachwycona jest grą p. Kochańskiego, p. Dawidsonównę zalicza do pjanistek wybitniejszych, a o prof. Lalewiczu, który w sezonie b. odwiedzał Lipsk dwukrotnie, wyraża się z pochwałami.

= **Moskwa**. Ostatni koncert symfoniczny Kussewickiego, złożony wyłącznie z dzieł Skrjabina, odbył się pod dyrekcją organizatora. Wykonano po raz pierwszy poemat symfoniczny „Prometeusz". Na szczęście zapowiedziane efekty świetlne nie były zastosowane. Pomimo to jednak, chaotyczne to dzieło, zostało przyjęte przez publiczność i krytykę z niedowierzaniem



i nie wywarło żadnego estetycznego wrażenia.

— Młody pjanista, Konstanty Igumnow, po laurach w Lipsku i Berlinie koncertował niedawno w Moskwie. Połowę koncertu poświęcił utworom Chopina. Wśród dzieł, świetnie interpretowanych, na zaznaczenie zasługuje „Feuillet d'album" – utwór Chopina po raz pierwszy grany publicznie.—Rękopis ten należy do rodziny hr. Szeremjetiewych, im bowiem poświęcił Chopin „Feuillet". Utwór ten zasługuje ze wszechmiar na rozpowszechnienie drogą wydania. Krytyka nadzwyczaj serdecznie powitała nieznaną dotąd perełkę muzy chopinowskiej i wyraziła artyście podziękę za zapoznanie się z nią.

= **Paryż**. Konserwatorjum muz. przeniesione zostało do nowego, specjalnie na ten cel zbudowanego gmachu, na Rue de Madrid.

= **Monte Carlo**. Odbyła się tu premieja nowej opery Saint-Saënsa „Déianira". Na przedstawieniu był obecny mistrz Paderewski.

= **Nowy Jork**. Akademja filharmoniczna obdarzyła kilka wybitnych osobistości ze świata muzycznego tytułami członków honorowych. Zaszczytu tego dostąpili: R. Strauss, Humperdinck, Nikisch, Bussoni, Puccini, Sgambatti, Caruso, Sembrich Kochańska, Etelka Gerster, von Chelius i Iwan Knorr.

= **Kongres muzyczny** międzynarodowego Towarzystwa muzycznego, jak już donosiliśmy, odbędzie się w r. b. w Londynie. Program kongresu zapowiada: 29 maja powitanie gości, 30 maja rano: otwarcie kongresu; popołudniu: koncert historyczny muzyki kameralnej; wieczorem: koncert Queens Hall orkiestry; 1 czerwca popołudniu: nabożeństwo w katedrze św. Pawła; 2 czerwca popołudniu: koncert stowarzyszenia chóralnego „Hudderspielder"; wieczorem: koncert londyńskiej orkiestry symfonicznej; 3 czerwca popoł.: koncert muzyki kameralnej (współczesna muzyka angielska), o godz. $4^1/_2$ koncert w Westminsterskiej katedrze (dawniejsza angielska muzyka kościelna). Oprócz tego przewidywane są widowiska operowe i koncerty muzyki wojskowej. Porządek posiedzeń i obrad poszczególnych sekcji kongresu jeszcze nie ogłoszono. Na liście uczestników kongresu, którzy wygłoszą referaty zapisane są dotąd dwa nazwiska polskie (p. Henryka Opieńskiego i p. Alicji Simonówne).

Muzyka na prowincji.

= **Częstochowa.** Sezon koncertowy w Częstochowie jest w roku obecnym ułożony jak zwykle. Wprawdzie na koncertach, urządzanych przez miejscowe towarzystwa śpiewacze lub instytucje filantropijne, nie występują siły amatorskie, jak dawniej bywało, lecz zato angażują śpiewaków lub śpiewaczki i to przeważnie kabaretowe, zamiast wirtuozów i wogóle wykonawców poważnych. Nic nie pomaga: pisanie odpowiednich artykułów, uświadamiających publiczność na punkcie muzyki —jest grochem rzucanym na ścianę, i muza podkasana jak miała — tak ma powodzenie. Na ostatnim koncercie, który się odbył w sali Lutni, wystąpił prof. Al. Michałowski, który jak zwykle — wykonaniem zwłaszcza Chopina magnetyzuje publiczność, i jak dawniej rozporządza obok subtelności w frazowaniu, siłą i zapałem, czego dowodem było Scherzo b-mol. Etiudy: Es-dur, Ges-dur, walce: cis-mol i Des-dur oraz utwory Schuberta—Liszta, Schumanna stały na tym stopniu głębszego artyzmu—jaki cechuje zawsze grę prof. Al. Michałowskiego, jakkolwiek grać musiał na fortepjanie twardym o nierównej mechanice i tonie suchym. Metoda własna, jaką posiłkuje się genjalny pjanista, pozwala mu wyjść zawsze zwycięsko z trudności, jakie powoduje wadliwość niejednego instrumentu, a szkoda, że Lutnia nie ma fortepjanu Kerntopfa, który nigdy nie zawodzi. *L. W.* (*b-mol*).

= **Płock**. Śpiewaczka p. Marja Wróblewska, pp Kazimierz Butler (wiolonczela), Wojciech Dłutowski (skrzypce), Zygmunt Noskowski (deklamacja) i Feliks Starczewski (fortepjan) występowali tu na koncercie organizowanym przez p. Janinę Duczymińską na „Związek równouprawnienia kobiet polskich". Artystów przyjmowano owacyjnie.

= **Radom**. 21 marca miejscowa „Lutnia" urządziła koncert, w którem oprócz chórów pod kierunkiem p. Stefanowicza brali współudział artyści warszawscy: pp. M. Frenkiel (deklamacja), W. Dłutowski (skrzypce) i F. Gajewska (fortepjan).

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chorów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrkow.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego,

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Wielopole 7, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego)

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,
